

Bayerische
Akademie
der Schönen
Künste

Jahrbuch 22

2008

WALLSTEIN VERLAG

Inhalt

VORTRÄGE

Dieter Borchmeyer	
Rede zur Öffentlichen Jahressitzung 2008 anlässlich des 60jährigen Bestehens der Akademie	11
Kunst braucht Gunst	
Grußwort des Bayerischen Ministerpräsidenten Günther Beckstein	18
Martin Walser	
Über Erfahrungen mit dem Zeitgeist Festrede anlässlich des 60jährigen Bestehens der Bayerischen Akademie der Schönen Künste am 2. Juli 2008 . . .	22

BILDENDE KUNST

Helmut Friedel	
Heinz Butz – Maler und Zeichner	
Einführung zur Ausstellungseröffnung	39
Benedikt Loderer	
Die Schönschweiz und die Brauschschweiz Warum wir nicht sehen, was offensichtlich ist	46
Andreas Meck	
Das Ehrenmal der Bundeswehr	53
Christoph Meckel	
Weltkomödie Einführung zur Ausstellungseröffnung »Passage«	70
Siegfried Zielinski	
Kunst – Medien – Wissenschaft Reflexionen zu einem andauernden Spannungsverhältnis	78

LITERATUR

Peter Horst Neumann

Würden Sie Eichendorff im Flugzeug lesen?

Über die Notwendigkeit einer unzeitgemäßen Literatur 105

Albert von Schirnding

Rückkehr eines Ausgewiesenen

Thomas Mann und die Bayerische Akademie

der Schönen Künste – Kurzfassung 120

MUSIK

William Kinderman

Von der ironischen Karikatur zum genialen Kunstwerk

Beethovens Diabelli-Variationen 129

Siegfried Mauser

Die Klaviertrios von Franz Schubert und Dmitrij Schostakowitsch

Erster Abend 146

Hartmut Schick

Die Klaviertrios von Franz Schubert und Dmitrij Schostakowitsch

Zweiter Abend 151

Wolfgang Rathert

»Sonate, que me veux-tu?«

Die Concord Sonata von Charles Ives als musikalische Utopie . . 160

Tatjana Rexroth

Nationale Musikkulturen – Mugham, Jazz und Neue Musik

aus Aserbaidshan 175

PREISVERLEIHUNGEN

Hausenstein-Ehrung und Großer Literaturpreis

Dieter Borchmeyer

Begrüßung und Laudatio 183

Klaus Schultz

Dank 194

Hans Joachim Schädlich	
Dank	201

Horst-Bienek-Preis

Friedhelm Kemp	
Laudatio auf Yves Bonnefoy	207
Yves Bonnefoy	
Dank	216

Horst-Bienek-Förderpreis

Wulf Segebrecht	
Laudatio auf Daniela Seel	221

Neues Hören

Preis für gelingende Vermittlung zeitgenössischer Musik der
Stiftung Musik im Dialog an das Münchener Kammerorchester

Peter Ruzicka	
Laudatio	227

NACHRUFE

Umweht vom freien Geist des Atems	
Nachruf auf Frank Michael Beyer	233
Nachruf auf Aimé Césaire	236
In die »hohe Wüste«	
Nachruf auf Richard Exner	237
Die Wahrheit der Kunst	
Nachruf auf Doris Schmidt	239
Rußlands Gewissen heute und in der Zukunft	
Nachruf auf Alexander Solschenizyn	241
Im Zeichen der »Versöhnung vom Ganzen und seiner Teile«	
Nachruf auf den Bildhauer und Maler Hans Steinbrenner	243
Nachruf auf Bernhard Zeller	245

ANHANG

Die Akademie	249
Die Autoren	250
Die Veranstaltungen	264
Neue Mitglieder 2008	270
Bildnachweis	271

Die Klaviertrios von Franz Schubert und Dmitrij Schostakowitsch

*Zweiter Abend: Franz Schubert, Klaviertrios Es-Dur
(»Notturmo«) D 897 und Es-Dur op. 100 D 929,
Dmitrij Schostakowitsch, Klaviertrio Nr. 1 c-Moll op. 8*

Gelungene Werkkombinationen in Konzertprogrammen haben einen eigenen ästhetischen Reiz. Im Idealfall kann so geradezu ein Kunstwerk höherer Ordnung entstehen – wie wohl auch an diesem zweiten Abend, der Klaviertrios von Franz Schubert und Dmitrij Schostakowitsch im Konzert einander gegenüberstellt. Dabei handelt es sich um Werke zweier Komponisten, die man gemeinhin durchaus nicht in einem Atemzug nennt, gehörte doch Schostakowitsch keineswegs zu denjenigen Komponisten des 20. Jahrhunderts, die – wie etwa Gustav Mahler, Alban Berg oder Alfred Schnittke – kompositorisch Schubert besonders nahegestanden haben.

Das Programm beginnt mit einem denkbar kurzen, nämlich nur einsätzigen Klaviertrio – dem ersten von Schostakowitsch –, und es endet mit einem denkbar langen, nach Begriffen der Zeit sogar überdimensionierten Klaviertrio, dessen Finalsatz allein schon länger dauert als das ganze Schostakowitsch-Trio. Dazwischen steht ein einzelner Klaviertriosatz von Schubert, der im Umfang nahezu dem Klaviertrio von Schostakowitsch entspricht, ansonsten aber eng mit dem abschließenden Trio verknüpft ist und sogar die gleiche Tonart Es-Dur hat. Beide Werke sind im Schaffen von Schubert ausgesprochene Spätwerke und vermutlich sogar im Abstand von nur wenigen Wochen oder Monaten entstanden – das Trio op. 100 D 929 im November 1827, ein Jahr vor Schuberts Tod, das sogenannte »Notturmo« D 897 vermutlich wenig später, im Frühjahr 1828.

Welchen Zweck dieser Adagio-Satz erfüllen sollte, wissen wir übrigens nicht. Sicher ist nur, daß der Titel »Notturmo« eine Erfindung des Verlegers Diabelli aus dem Jahr 1846 ist. Hätte Schubert selber dabei schon an

ein »Nachtstück« gedacht, hätte er den Satz gewiß nicht in Es-Dur geschrieben, sondern eher in H-Dur, der Tonart etwa seines Liedes *Nacht und Träume* D 827. Die plausibelste Vermutung ist jedenfalls die, daß der Satz ursprünglich für das Klaviertrio B-Dur op. 99 D 898 gedacht war, das Schubert höchstwahrscheinlich im Frühjahr 1828, also kurz nach dem Es-Dur-Trio op. 100, schrieb.¹ Zu vermuten ist, daß der Komponist diesen Satz dann verworfen und für das B-Dur-Trio einen anderen, nicht ganz so langsamen und auch abwechslungsreicheren Satz nachkomponiert hat, ein *Andante un poco mosso* ebenfalls in Es-Dur.²

In unserem Programm ist den beiden Schubertschen Spätwerken in Es-Dur mit dem Trio von Schostakowitsch ein in mehrfacher Hinsicht kontrastierendes Element entgegengesetzt: ein Werk aus dem 20. Jahrhundert, fast hundert Jahre nach den Schubert-Trios entstanden, nämlich im Jahr 1923, Musik eines russischen Komponisten, von dem man nicht einmal sagen kann, daß er die Musik von Schubert in besonderer Weise rezipiert und geschätzt hätte, und kein reifes, spätes Werk des Komponisten, sondern das Opus eines erst Siebzehnjährigen. Schostakowitsch hat sein Klaviertrio op. 8 noch in seiner Studienzeit geschrieben, und es scheint sich dabei sogar um seinen ersten Versuch auf dem Gebiet der Kammermusik gehandelt zu haben, entstanden aus einem ganz konkreten Anlaß. Während eines Kuraufenthalts auf der Krim, der seine Tuberkulose-Erkrankung heilen sollte, lernte der Siebzehnjährige im Sommer 1923 Tatjana Gliwenko kennen, verliebte sich in sie und machte – extrem scheu und schüchtern, wie er war – seinen Gefühlen Luft offenbar weniger durch Worte als durch die Komposition dieses ersten Klaviertrios, das er dann auch explizit jener Tatjana Gliwenko widmete.

Dieses ganz frühe Schostakowitsch-Trio – entstanden gut zwanzig Jahre vor dem großen und viel bekannteren Trio op. 67 – steht gleichsam mit einem Bein noch im 19. Jahrhundert, weshalb es musikalisch den Schubert-Werken dann doch weniger fremd gegenübersteht, als der zeitliche Abstand denken ließe. Und in vieler Hinsicht kann man das Schostakowitsch-Trio sogar als verbindendes Element des Programms verstehen, als Zwischenwerk, das mit jedem der beiden Schubert-Trios spezifische Gemeinsamkeiten hat.

Mit Schuberts sogenanntem »Notturmo« hat das Trio des jungen Schostakowitsch zum Beispiel die zeitliche Dauer von etwa zwölf Minuten gemein und die einsätzig Anlage. Freilich handelt es sich nicht um einen unselbständigen Satz, wie bei Schubert, sondern um ein selbständiges Werk, dessen Form in sich abgeschlossen und eben nur einsätzig ist (wobei man allerdings nicht völlig ausschließen kann, daß Schostakowitsch

ursprünglich plante, noch weitere Sätze hinzuzukomponieren). Insofern steht das Trio von Schostakowitsch quasi zwischen den beiden Schubert-Trios unseres Programms, gleichsam in der Mitte zwischen einem bloßen Einzelsatz und einem kompletten, mehrsätzigen Werk, wie es das Es-Dur-Trio op. 100 von Schubert darstellt. Während das Trio von Schostakowitsch allerdings die kleinstmögliche Form eines kompletten Klaviertrios verkörpert, markiert Schuberts Trio op. 100 geradezu die größtmögliche oder sogar eine übergroße Form: Mit seiner Dauer von – spielt man alle Wiederholungen – mehr als fünfzig Minuten war es in seiner Zeit wahrscheinlich das weitaus längste bis dahin komponierte Klaviertrio, deutlich umfangreicher als alle Trios von Haydn, Mozart oder Beethoven.

Schubert selber hat das Werk dann sogar als zu lang empfunden oder jedenfalls gemeint, diese Länge dem Publikum dann doch nicht zumuten zu können. Als er es im Frühjahr 1828 in den Druck gab, brachte er im Finalsatz Striche an und schrieb dem Verleger eigens dazu: »Die im letzten Stücke angezeigten Abkürzungen sind aufs genaueste zu beobachten.«³ In dieser gekürzten Form wurde das Trio dann anderthalb Jahrhunderte lang stets gespielt. Erst die Neue Schubert-Ausgabe hat 1975 den kompletten Notentext gedruckt, so, wie er – ganz ohne Kürzungen – in Schuberts Autograph steht. Insofern stehen die heutigen Interpreten stets vor der Frage, für welche Fassung sie sich entscheiden sollen: für das gekürzte Finale oder für die autographe Fassung mit all dem, was Robert Schumann so schön als Schuberts »himmlische Längen« qualifiziert hat – jener Robert Schumann, der übrigens gerade Schuberts späte Klaviertrios außerordentlich geschätzt hat und sich von ihnen auch hat beeinflussen lassen.⁴

Ist beim Finale des Schubertschen Trios also ungewiß, welche Fassung Schubert letztlich gespielt haben wollte, so stellt sich beim »Notturmo« die viel gravierendere Frage, ob Schubert überhaupt wollte, daß man es öffentlich spielt. Schließlich scheint er den Satz ja als nicht für das B-Dur-Trio op. 99 tauglich empfunden zu haben. Daß er das Adagio jemals hat spielen lassen, ist nicht überliefert, und er hat es auch nie einem Verleger angeboten. Ganz anders das große Es-Dur-Trio op. 100: Dieses Werk drängte Schubert dem Verlag Schott geradezu auf, obwohl dieser von ihm eigentlich nur besser verkäufliche Klavierwerke und Lieder haben wollte. Publiziert wurde das Werk dann 1828 vom Verlag Probst in Leipzig – als eines von nur drei Kammermusikwerken, die noch zu Schuberts Lebzeiten gedruckt wurden. Überhaupt spielte dieses Trio op. 100 für Schubert eine besondere Rolle in seinem Bemühen, sich – wie er 1824 formulierte⁵ – mit Kammermusikwerken »den Weg zur großen Sinfonie« zu

bahnen. Damit meinte Schubert den Weg hinaus aus dem privaten Salon und hin zum öffentlichen Publikum, das also, was Beethoven so erfolgreich mit seinen öffentlichen und auch lukrativen Sinfonie-Konzerten erreicht hatte. Erst in seinem Todesjahr kam Schubert diesem Ziel näher, mit seinem ersten und einzigen öffentlichen, auf eigene Rechnung veranstalteten Konzert vom 26. März 1828 – übrigens just dem ersten Jahrestag von Beethovens Tod! Dieses Konzert enthielt noch keine Sinfonie – das wäre der entscheidende nächste Schritt gewesen, zu dem es nicht mehr kam –, sondern nur Kammermusik und Lieder, es war aber ein großer, ermutigender Erfolg. Hauptwerk des Konzerts war nun ebenjenes Klaviertrio in Es-Dur op. 100. Insofern steht dieses Werk historisch genau an dem Punkt, an dem sich dem 31jährigen Komponisten Schubert in der öffentlichen Wahrnehmung zum erstenmal die reale Chance bot, die Nachfolge Beethovens als der führende lebende Komponist von Instrumentalmusik anzutreten. Schuberts Tod am Ende des Jahres hat das, wie wir wissen, verhindert, weshalb Schubert in den folgenden Jahrzehnten noch ganz überwiegend nur als Komponist von Liedern, also kleinen Formen für den Hausgebrauch, wahrgenommen wurde.

Das Schostakowitsch-Trio unseres Programms steht nun genau halbwegs zwischen dem, was die beiden Schubert-Trios repräsentieren: Es ist mehr als ein nicht für die Aufführung bestimmter, verworfener Einzelsatz und doch weit weniger für die Öffentlichkeit bestimmt als das abschließende große Schubert-Trio, das wie kaum ein anderes Werk für Schuberts Ambitionen steht, die Beethoven-Nachfolge anzutreten.⁶ Schostakowitsch nämlich hat sein Trio zwar mit einer Opuszahl versehen und insofern wohl als gültiges Werk verstanden, auch hat er es im März 1925 zusammen mit anderen Jugendwerken uraufführen lassen, im Kleinen Saal des Moskauer Konservatoriums, also einem halb-öffentlichen Rahmen. Mit diesem Konzert präsentierte sich der 19jährige Schostakowitsch sogar zum erstenmal als Komponist der Öffentlichkeit, womit er freilich wenig Erfolg hatte: Erschüttert über die kühle Reaktion des Publikums stand Schostakowitsch danach, wie berichtet wird, »mit Tränen hinter der Bühne«.⁷ Wohl wegen dieser frustrierenden Erfahrung hat er sein Klaviertrio dann zeitlebens nie publizieren lassen, und in den erhaltenen Quellen fehlen auch 22 Takte der Klavierstimme, die erst in der posthumen Erstausgabe ergänzt wurden.⁸ Die Quelle, aus der das Werk aufgeführt worden war, scheint vom Komponisten sogar später vernichtet worden zu sein. Das Werk steht damit genau auf der Grenze zwischen dem, was die beiden Schubert-Trios verkörpern: zum einen einem verworfenen, der Öffentlichkeit vorenthaltenen Versuch, zum andern einem

gelungenen Werk für die Öffentlichkeit, mit dem sich der Komponist entschieden identifiziert.

Ein letzter Gesichtspunkt, unter dem ich unser Konzertprogramm analysieren möchte, wird uns endlich näher an die Musik selber heranführen: die Frage nämlich, was für ein semantischer Gehalt der Musik eingeschrieben ist und inwieweit womöglich außermusikalische Anregungen oder Absichten eine Rolle für die Musik spielen, über das hinaus, daß es sich natürlich jeweils um mehr oder weniger komplexe – wie Eduard Hanslick formuliert hat – »tönend bewegte Formen« handelt, die ihren Sinn primär in sich selbst tragen.

Daß der einzeln überlieferte Es-Dur-Satz gar nicht von Schubert selber als »Notturmo« qualifiziert wurde und auch schwerlich als Darstellung einer nächtlichen Stimmung charakterisiert werden kann, wurde schon gesagt. Gänzlich falsch ist der posthum verpaßte Titel freilich auch wieder nicht, denn er trägt durchaus einem wesentlichen Charakteristikum des Satzes Rechnung: Die Musik wirkt, als ob sie der Betriebsamkeit unserer Welt, der Hektik des Tagesgeschehens völlig enthoben wäre. Sie ist nicht ereignislos, wirkt aber auf eigentümliche Weise passiv, fast statisch, indem sie über weite Strecken Takt für Takt den gleichen Rhythmus wiederholt (der im Mittelteil nur durch eine Variante ersetzt wird) und sich ansonsten gleichsam von einer harmonischen Station zur nächsten treiben läßt, wobei sich immer neue Farben ergeben und Ausblicke eröffnen. Im Mittelteil scheint mit dem weit entfernten E-Dur sogar eine andere, quasi irrationale Welt erreicht, doch führt der Weg wieder zurück, und am Ende ist man wieder am Ausgangspunkt angelangt. Im Kleinen wie im Großen scheint die Musik also auf eigentümliche Weise in sich zu kreisen, wie traumverloren, und dabei völlig das Gefühl für die voranschreitende Zeit zu verlieren – ein Eindruck, der sich bei der Musik des späten Schubert sehr oft einstellt und der den besonderen Reiz dieser Musik ausmacht (einer Musik, die eben ganz anders funktioniert als die immer zielorientierte, auf etwas zustrebende, durch und durch dynamische Musik des Wiener Zeitgenossen Beethoven, den Schubert so verehrt hat).

Das frühe Klaviertrio von Schostakowitsch dagegen funktioniert völlig anders. Es kreist nicht in schubertischer Weise meditativ in sich, sondern strebt emphatisch einem Ziel zu, das sich sogar durchaus mit nicht-musikalischen Begriffen fassen läßt. Geschrieben, wie schon gesagt, unter dem Eindruck der Liebe des jungen Komponisten zu Tatjana Gliwenko und dieser auch explizit gewidmet, beginnt das Werk nämlich mit einem kaum verschlüsselten Liebesbekenntnis: Das hochexpressive Motiv aus zwei fallenden Halbtonschritten, mit dem das Cello die langsame Einleitung

pathetisch eröffnet und das dann zum Hauptmotiv des Satzes wird, klingt wie das Sehnsuchtsmotiv am Beginn von Wagners *Tristan und Isolde*, das dort ebenfalls die Celli in gleicher Lage einführen. Schostakowitsch läßt gewissermaßen nur den ersten Ton von Wagners Motiv und damit den eröffnenden Sextsprung weg. Obendrein blitzt gleich in den ersten Takten immer wieder kurz der sogenannte »Tristan-Akkord« auf und verstärkt die Anspielung auf Wagners Sehnsuchtsmotiv. Und ein drittes verweist auf *Tristan und Isolde*: Gerade so wie das *Tristan*-Vorspiel erreicht auch die langsame Einleitung des Trios nirgends die Tonika, also einen Ruhepunkt, der die Grundtonart markieren würde, sondern schweift scheinbar orientierungslos, wie von blinder Leidenschaft getrieben, von einer Harmonie zur anderen. Erst das folgende Allegro erklärt dann c-Moll zur Grundtonart und findet zu einer Musik, die auf einen Grunddreiklang bezogen ist. Die Melodik aber bleibt durchweg hochchromatisch und intensiviert noch, indem sie fast nur Seufzerfiguren kennt, den drängenden Sehnsuchtscharakter.

Der schnelle c-Moll-Teil ist in formaler Hinsicht der Hauptsatz einer Sonatenform, dem dann als gesangliches Seitenthema in hellem Es-Dur ein neuer Gedanke von reiner Schönheit folgt, wie ein Durchbruch zur Glückseligkeit wirkend. Schwärmerisch vorgetragen vom Cello (also gleichsam der Männerstimme des Ensembles, hinter der man den verliebten Komponisten vermuten kann), hat die Melodik alle Chromatik abgestreift; begleitet wird sie vom Klavier mit geradezu impressionistisch eingesetzten Dur-Dreiklängen, in denen man mit etwas Fantasie schon die Hochzeitsglocken läuten hören kann. In der Reprise des Satzes wird aus dem Es-Dur dann ein strahlendes C-Dur, und die Abschnitte sind so umgestellt, daß gleich zweimal ein Durchbruch von Moll nach C-Dur inszeniert wird: Auf die unruhig schweifende, tonikalose Musik der langsamen Einleitung, die hier wiederkehrt, folgt direkt das leuchtende Seitenthema mit seinen Hochzeitsglocken, danach wird der leidenschaftliche Hauptsatz in c-Moll nachgeliefert, und auch er findet sein Ziel im Hochzeitsglocken-Thema, das in geradezu bombastischer Steigerung in dreifachem Forte den Satz beschließt – wie eine Apotheose des erhofften und ersehnten Liebesglücks.

Außermusikalische und auf das Schicksal des Komponisten beziehbare Momente enthält nun auch das große Es-Dur-Trio op. 100 von Franz Schubert, freilich viel versteckter. Der erste Satz beginnt sogar so, daß man den Eindruck hat, das Subjekt Schubert wolle sich eher verstellen als in der Musik offenbaren. Das Hauptthema ist – verglichen mit den Hauptthemen all der anderen späten Kammermusikwerke von Schubert – aus-

gesprochen »un Schubertisch«: Es fehlt ihm auffallenderweise völlig die Tendenz zum Lyrischen und Liedhaften und auch weitgehend der für Schuberts Harmonik so charakteristische Dur-Moll-Wechsel. Dieses Hauptthema wirkt geradezu so, als wolle Schubert hier wie Beethoven komponieren und selbstbewußt die Nachfolge des acht Monate zuvor verstorbenen Idols antreten. Ganz »schubertisch« ist dann erst das rhythmisch ostinate Thema in h-Moll, das später als eine Art zweites Hauptthema erscheint. Und auch im Seitensatz erscheinen nacheinander zwei Themen: erst eines, das gut auch von Beethoven stammen könnte, dann ein weiteres, sehnüchzig klingendes Thema, das den typischen Schubert-Ton anspricht. Ob dies ausreicht, um den Satz insgesamt als eine Auseinandersetzung mit dem übermächtigen Schatten Beethovens zu deuten, dem Schubert gleichsam sein Ich als Alternative entgegenstellt, weiß ich nicht – es würde aber gut dazu passen, daß Schubert das Werk ausgerechnet an Beethovens Todestag dem Wiener Publikum präsentierte.

Im folgenden langsamen Satz scheint dann in ganz anderer Weise Subjektives greifbar zu werden. Der Satz reflektiert jedenfalls ein Erlebnis, von dem wir durch Schuberts Freund Leopold Sonnleithner wissen. Ein junger schwedischer Tenor namens Isak A. Berg kam im Winter 1827/28 nach Wien und ließ sich im Haus eines Fräulein Fröhlich öfters als Sänger hören. »Vorzüglich schön trug er schwedische Nationallieder vor«, berichtet Sonnleithner, »und Schubert, der ihn bei einer solcher Gelegenheit hörte, war ganz entzückt davon. Er erbat sich eine Abschrift davon und benutzte die vorzüglichsten davon als Themen zu dem Es-[Dur]-Trio. Schubert machte kein Geheimnis daraus, auch war er reich genug an Erfindung, um nicht zu einem Plagiate Zuflucht nehmen zu müssen.«⁹

Es ist der Forschung nie gelungen, Reminiszenzen an schwedische Volkslieder in Schuberts Trio zu identifizieren. Gefunden hat man aber, daß im langsamen Satz ein Lied verarbeitet ist, das von Isak Albert Berg selber stammt und von ihm wohl in Wien als schwedisches Volkslied dargestellt worden war: das Lied *Se solen sjunker* – ein Lied, das vom Untergehen der Sonne und vom Abschied handelt.¹⁰ Unter den melodischen Wendungen, die Schubert übernommen hat, fällt besonders der wiederholte Oktavsprung abwärts auf, der bei Berg das Wort »Färväl« (»Leb wohl«) trägt. Er durchzieht, auch mit intervallischen Varianten, fast das gesamte Andante des Trios und beherrscht auch den Schluß des Satzes, der so quasi mit einem zweimaligen »Leb wohl, leb wohl!« endet. Bedenkt man nun, daß der Schubert-Satz ausgesprochen schreitenden Charakter hat, daß er in c-Moll, der Tonart des *Eroica*-Trauermarsches, steht und daß er genau in der Mitte in eine geradezu schauerliche, katastrophische

Musik mit heftigem *tremolando* des Klaviers ausbricht, dann kann man den Satz, auch wenn er viele Aufhellungen enthält, durchaus als einen imaginären Trauermarsch hören oder als Abschiedslied auf einen Gestorbenen.

Bemerkenswerterweise läßt Schubert im Finalsatz, einem sehr umfangreichen Sonatenrondo-Satz, das Thema dieses Andante-Satzes wiederkehren, sogar mehrmals, wie eine fatale Reminiszenz, die sich immer wieder in die ganz heiter und unbeschwert beginnende Musik hineindrängt – zweimal in h-Moll und kurz vor Schluß noch einmal in es-Moll. Da nun das zweite Thema des Finalsatzes auch schon in Moll steht – übrigens im Trauermarsch-c-Moll des langsamen Satzes –, scheint der Satz, je länger er währt, immer stärker nach Moll zu tendieren. Und besonders auffällig ist, daß am Ende des Satzes nicht noch einmal das Hauptthema des Satzes als Refrain wiederkehrt, sondern statt dessen das dritte und letzte Zitat des Themas aus dem langsamen Satz erklingt, nun in es-Moll. Es-Moll aber ist bei Schubert nicht irgendeine Tonart, sondern die Grabestonart schlechthin: die Tonart seines 1813 geschriebenen Bläsernonetts D 79 mit dem Titel *Franz Schuberts Begräbniss-Feyer* und seines Liedes *Am Grabe Anselmos* D 504 mit dem Textbeginn »Daß ich dich verloren habe [...]«.

Daß Schubert am Schluß seines Klaviertrios ausgerechnet in dieser fatalen Tonart noch einmal das Trauermarsch- oder Abschieds-Thema aus dem Andante zitiert, verstärkt den Endruck, daß hier Subjektives thematisiert ist. Bedenkt man, daß Schuberts letzte Jahre von der lebensbedrohlichen Syphilis-Erkrankung überschattet waren, so spricht viel dafür, daß hier Schubert – nicht anders als kurz zuvor schon in der *Winterreise* – in verschlüsselter Form schon die Vorahnung seines nahen Todes auskomponiert hat – und das in einem Werk, von dem er gleichwohl hoffte, daß es ihm den öffentlichen Durchbruch als Komponist bescheren könnte. Dazu kam es, wie gesagt, zu Lebzeiten nicht mehr. Das Es-Dur-Trio ist dann noch in Schuberts letzten Lebenstagen mit der selbstgewählten, fast symbolisch wirkenden Opuszahl 100 gedruckt worden; die Post mit dem druckfrischen Exemplar aber kam zu spät, um den Komponisten noch zu erreichen.

Anmerkungen

1 Vgl. die Diskussion im Vorwort zu: Franz Schubert, *Werke für Klavier und mehrere Instrumente*, hrsg. von Arnold Feil, Kassel etc. 1975 (= Franz Schubert, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, VI,3). — 2 Dabei scheint Schubert bewußt Merkmale aus dem ersten Versuch in den neuen Satz übernommen zu haben, etwa den Beginn mit einem zweitaktigen Klaviervorspiel auf Es, einem Klangbett, in das sich dann die jeweils extrem weitgespannte, sehr kantable Melodie der Streicher bequem hineinlegen kann. Diese Melodie hat im mutmaßlichen 2. Versuch, also dem Andante des B-Dur-Trios, im Grunde den gleichen Umriss wie im verworfenen Adagio-Satz, jeweils mit den Zentraltönen *g-f-as-g-b*. In beiden Sätzen fällt auch auf, daß die Musik im Mittelteil überraschend von Es-Dur ins chromatisch zwar benachbarte, tatsächlich aber doch extrem weit entfernte E-Dur abgleitet – gleichsam hinübertritt in eine ganz andere Sphäre, eine jenseitige Welt, jene irrationale Traumwelt, die so viele von Schuberts späten Werken anzustreben scheinen. (Vgl. etwa das E-Dur-Adagio des Streichquintetts C-Dur D 956.) — 3 Brief an den Verleger Probst vom 10. Mai 1828, in: *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, hrsg. von Otto Erich Deutsch (= Neue Schubert-Ausgabe, VIII,5), S. 516. — 4 Vgl. Schumanns Rezension neu erschienener Trios von 1836, in: Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 2, Leipzig ²1871, S. 178f. — 5 Brief an Josef Kupelwieser vom 31. März 1824, in: *Dokumente* (wie Anm. 3), S. 235. Vgl. hierzu besonders Hans-Joachim Hinrichsen, Die Kammermusik, in: *Schubert Handbuch*, hrsg. von Walther Dürr und Andreas Krause, Stuttgart/Kassel etc. 1997, S. 453. — 6 Vgl. auch den Brief des Verlags B. Schott's Söhne an Schubert vom 9. Februar 1828, der darauf hinweist, daß sich den gerade erschienenen Ausgaben der späten Beethoven-Quartette nun Ausgaben Schubertscher Werke anschließen sollen (in: *Dokumente* [wie Anm. 3], S. 493. — 7 Krzysztof Meyer, *Dmitri Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Mainz 1998, S. 57. — 8 Edition Sikorski, Hamburg 1984. Die Ergänzung besorgte der Schostakowitsch-Schüler Boris I. Tischtschenko. — 9 In: Otto Erich Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Leipzig ²1966, S. 134. — 10 Manfred Willfort, Das Urbild des Andante aus Schuberts Klaviertrio in Es-Dur, D 929, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 32 (1978), S. 277-283.